Nella vita reale ogni esperienza o serie di esperienze si presenta all'osservatore in una seguenza ininterrotta di spazio e di tempo. Nel cinema le cose vanno diversamente. Il periodo di tempo che si riprende può essere interrotto in qualsiasi momento. Può essere seguito immediatamente da una scena che si svolge in un tempo completamente diverso. Allo stesso modo si può rompere la continuità dello spazio: un momento prima mi trovavo alla distanza di un centinaio di metri da una casa; improvvisamente mi trovo vicinissimo; pochi minuti prima ero a Sidney, ed eccomi di colpo a Boston: è sufficiente che unisca due pezzi di pellicola.
Da queste semplici premesse, Rodolf Arnheim passa a concludere: diverso in questo dalla realtà il cinema permette salti nel tempo e nello spazio. Il montaggio consiste nel mettere insieme inquadrature di situazioni prese in momenti e luoghi diversi. Nel montaggio, l'artista del cinema ha uno strumento formativo di prim'ordine, che lo aiuta ad accentuare, dandole maggior significato, la realtà che rappresenta. Dalla continuità del tempo d'una scena prende soltanto le parti che lo interessano, e dalla totalità spaziale di oggetti ed avvenimenti prende solo quello che importa. Accentua alcuni particolari, altri li sopprime del tutto. Si possono unire con il montaggio inquadrature il cui legame non è oggettivo, ma concettuale o poetico. 1.
Dall'intenzionale direzione della macchina da presa da parte el regista e della fusione dei singoli prezzi ripresi, risulta - sostiene in uno dei suoi primi scritti teorici Vsevolod Pudovkin - il nuovo tempo cinematrografico. Non dunque il tempo reale, necessario allo svolgersi dell'azione reale (meglio direi empirica), ma un nuovo tempo, ideale, risultante dalla rapidità dell'osservazione e della quantità o durata dei singoli elementi scelti per la riproduzione cinematografica dell'azione stessa. Le azioni reali non si svolgono solo nel tempo ma anche nello spazio. Come il tempo cinematografico si differenzia da quello reale, perchè è condizionato solo dalla maggiore o minore lunghezza dei pezzi di pellicola tagliati e incollati, così anche lo spazio cinematografico dipende da quello che è il lavoro fondamentale del film: il montaggio. Incollando a sua volta pezzi di pellicola di lunghezza da lui determinata, il regista crea tempo e spazio ideali propri al cinema. In forza della possibilità di eliminare connessioni, passaggi e momenti superflui per tutto il lavoro cinematografico, il risultato è un quadro fantastico dato dagli elemnti reali captati dalla "camera". Il montaggio crea un nuovo spa-

zio cinematografico, inesistente nella realtà. Edifici lontani migliaia di chilometri vengono riuniti in uno spazio ideale. Sui pezzi di pellicola vengono impressionati diversi pezzi di realtà; e il regista, accorciandoli o allungandoli, a suo piacere, e combinandoli secondo un ordine dipendente soltanto dalla sua volontà artistica, crea il suo spazio e il suo tempo. Nel riprendere una scena, modifica la posizione della macchina da presa, avvicinadola o allontanandola dall'attore (o dalla cosa), a seconda che voglia concentrare l'interesse dello spettatore sull'azione complessiva o sul singolo personaggio (o oggetto). In tal modo il regista domina e governa la struttura spaziale della scena.
Il film anzitutto ha la facoltà di agire direttamente mediante le immagini visive. Il suo libero movimento nel tempo può impiegare e svolgere in piena misura le forme di ritmo scoperte dalla musica e dalla poesia; parimenti può ritrarre la complessità del mondo, rendere con chiarezza e profondità il nesso tra i fenomeni reali, spostandosi rapidamente nello spazio e nel tempo. Il cinema può vagliare puntualmente la parte e il tutto. 2.
Storici sociali dell'arte e della letteratura come l'Hauser non a caso hanno posto la letteratura e l'arte moderna "nel segno del film". Del concetto bergsoniano del tempo si da oggi una nuova interpretazione, che ne acuisce insieme un affinamento e una deviazione: ormai si insiste soprattutto sulla simultaneità dei contenuti della coscienza, sull'immanenza del passato per l'individuo come per la razza e l'umanità, sul costante confluire dei diversi tempi, sulla relatività di spazio e di tempo. In questa nuova concezione del tempo concorrono si può dire tutti i fili della trama che dà sostanza all'arte moderna, e tra questi, soprattutto, la tecnica del montaggio e la commistione di spazio e di tempo nel film.
Infatti il nuovo concetto del tempo, il cui trattato fondamentale è la simultaneità e la cui essenza sta nella spazializzazione del tempo, in nessun'altra forma si esprime con tanta efficacia come in questa arte recentissima, coetanea della concezione bergsoniana. La connessione fra i mezzi tecnici del film e le caratteristiche del nuovo concetto del tempo è così perfetta, che si è portati a pensare i modi temporali dell'arte moderna come nati dallo spirito della forma cinematografica e a vedere nel film la forma d'arte tipica dell'attuale momento storico, anche se non la più valida (sino ad oggi) sul piano estetico.
Il fil si distingue dalle altre arti essenzialmente perchè,

nella sua visione del mondo, spazio e tempo si confondono: il primo assumendo un carattere quasi temporale, il secondo un carattere in certo grado spaziale. Nel film - a differenza che nell'arte figurativa, nella composizione letteraria - il carattere e la funzione che lo spazio e tempo presentano, mutano radicalmente: lo spazio perde il suo carattere statico, la sua inerte passività, per farsi dinamico: nasce, per così dire, dinanzi ai nostri occhi. E' fluido, illimitato, aperto, un elemento che ha la sua storia, e i suoi momenti, le sue tappe, i suoi stati irripetibili. L'omogeneo spazio fisico assume così le caratteristiche del tempo storico composto di elementi eterogenei. Le singoli fasi del movimento infatti non sono più della stessa specie, nè le singole porzioni dello spazio di ugual valore; certe posizioni vengono così ad aumentare una qualificazione particolare: alcune assumono nello sviluppo dell'esperienza spaziale una certa priorità, altre rappresentano il culmine dell'esperienza stessa.
Il primo piano, ad esempio,,non ubbidisce soltanto a criteri spaziali, ma rappresenta uno stadio da raggiungere nel decorso del film. Nel film il tempo perde la sua ininterrotta continuità e la sua direzione invariabile: si può fermarlo nel p. p., invertirlo nelle visoni retrospettive, recuperarlo nelle immagini della memoria, e saltarlo nelle visoni del futuro. Fatti paralleli, simultanei, possono venir mostrati l'uno dopo l'altro, come possono apparire contemporanei fatti distanti nel tempo, per mezzo della doppia esposizione o del montaggio alterno; quel che è prima può apparire dopo, e viceversa. Nella concezione del tempo, il film è affatto soggettivo e manifestamente eterodosso di fronte alla realtà empirica. Nel film non solo varia il tempo dell'evento, la velocità degli avvenimenti che si susseguono, ma spesso lo stesso criterio di misurazione, per l'uso dell'accelleratore o del rallentatore, per la diversa lunghezza del taglio, o il numero dei p. p. In questa discontinuità temporale lo sviluppo a ritroso del racconto si combina con piena libertà, senza alcun legame cronologico col suo procedere in avanti, e attraverso questi iterati rivolgimenti del continuum temporale si intensifica al massimo quella mobilità che è essenziale all'esperienza cinematografica. Il film ci offre una vera e propria spazializzazione del tempo. La percezione della simultaneità di avvenimenti diversi, disgiunti nello spazio, trasporta lo spettatore in uno spazio ambiguo tra spazio e tempo, che pretende ai caratteri di entrambi. Dove le cose sono insieme vicine e lontane - vicine nel tempo e lontane nello spazio - si

realizza quel rapporto spazio-tempo, quella bidimensionalità del tempo che è il medium specifico del film e il principio fondamentale della sua rappresentazione.
Il fascino della simultaneità, la scoperta che da un lato lo stesso uomo, nello stesso istante, vive esperienze così diverse, indipendenti e inconciliabili, e dall'altro diversi uomini in diversi luoghi spesso vivono la stessa esperienza, che in diversi punti della terra, affatto isolati l'uno dall'altro, accade nello stesso tempo la stessa cosa, questo universalismo - continua Hauser - che la tecnica moderna ha rivelato all'uomo è forse la vera origine della nuova concezione del tempo e della tecnica saltuaria e discontinua con cui l'arte moderna descrive la vita. Il carattere rapsodiaco del nuovo romanzo, che lo differenzia così nettamente da quello tradizionale, è anche il suo tratto più cinematografico (Proust, Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf, ecc.). La conoscenza bersoniana del tempo, caratteristica del film, si ritorva, seppur non sempre così evidente, in tutti i generi e in tutte le correnti dell'arte odierna. 3.
Il sociologo canadese Marshall Mc Luhan, nello studiare l'influenza del cinema sulla letteratura e l'arte moderna, offre un esempio "estremamente persuasivo".
Non esiste forse nel romanzo moderno una tecnica più celebre di quella del "flusso di coscienza" o del "monologo interiore". In Proust, Joyce, Eliot questa forma di sequenza permette al lettore di identificarsi in misura straordinaria con personaggi estremamente diversi. Si arriva al "flusso di coscienza" trasferendo la tecnica cinematografica sulla pagina stampato dalla quale, in fondo, essa è derivata; infatti la tecnologia gutenberghiana dei caratteri mobili è praticamente indispensabile a qualsiasi processo industrale o cinematografico.
Nel 1911, ricorda McLuhan, Henri Bergson fece colpo con L'evoluzione creatrice, dove associava i progressi mentali con la forza cinematografica. Proprio nel momento dell'estrema meccanizzazione concretata nella fabbrica, nel cinema e nel giornale, gli uomini parvero trovare nel "flusso di coscienza ", o "cinema interiore", un nuovo accesso al mondo della spontaneità, dei sogni, e delle esperienze personali irrepetibili. All'origine di questo c'è forse Dickens. Di certo egli fece in David Copperfield una grande scoperta tecnica, perchè qui per la prima volta il mondo si dispiega realisticamente visto dagli occhi di un ragazzo, che assumono la funzione del-

la macchina da presa. (In questo caso, la letteratura avrebbe anticipatamente fatto la scoperta di un modo espressivo - ma "soggettivo" - che poi sarà propria al cinema). E' forse questa la forma d'origine del monologo interiore, prima che venisse adottata da Proust, Joyce, Eliot. Essa indica che l'arricchimento dell'esperienza umana può sopraggiungere inattesa, con l'incrocio e l'azione reciproca dei media. 4.
Eisenstein non solo ha puntualizzato nel modo più completo il monologo interiore nel cinema in rapporto alla letteratura (da notare i suoi incontri con Joyce e la difesa che dello scrittore egli fece nell'Urss), ma ha anche offerto la riflessione più approfondita ed articolata sul montaggio nel contesto del materialismo storico. Partendo appunto da questo, definisce anzitutto il montaggio come conflitto: di direzione grafiche - linee; statiche o dinamiche -; conflutto di piani, di volumi, di masse - volumi pieni di varie intensità di luce-conflitto di profondità; di primi piani e campi lunghi; di pezzi con direzioni graficamente diversi (pezzi che si risolvono in volumi, con pezzi che si risolvono in aree); di pezzi oscuri e pezzi luminosi; di conflitti inattesi come conflitti fra un oggetto e le sue dimensioni, tra un movimento e la sua durata. A questi conflitti all'interno della inquadratura, aggiunge i conflitti tra le varie inquadrature.
Eisenstein si oppone quindi alla concezione di altri teorici, a partire da Pudovkin, secondo cui il montaggio sarebbe un collegamento di pezzi e non appunto uno scontro da cui nasce un concetto: il "collegamento" non è che un possibile caso speciale. Ad esempio, Griffith e quasi tutto il cinema americano in genere rimangono su un piano di rappresentanzione e oggettività, senza mai cercar di modellare significato e immagine con la giusta posizione delle inquadrature: non passano dalla sfera dell'azione a quella del significato. Il montaggio non è inteso da Eisenstein solo come mezzo per produrre certi effetti (la susppence, ecc.), ma soprattutto per parlare, per comunicare idee, per comunicarle attraverso uno speciale linguaggio cinematografico, una forma speciale di discorso filmico, come l'impiego della pars pro toto, del particolare in cui leggere l'intero. "Il particolare non esiste se non in relazione al generale. Il generale esiste soltanto nel particolare, attraverso il particolare" (Lenin). Nel cinema, più che in altre arti, il particolare si materializza in funzione del generale.
Il cinema ha cercato di chiarire la natura dei suoi mezzi espressivi. In questo suo tentativo, in questa ricerca ed ana-

lisi, non si è rinchiuso nella mura della sua cittadella, ma ha trovato e offerto agganci, creando una interazione con le altre arti (lo stesso Eisenstein non sostiene l'egemonia del montaggio per il film). Ed eccoci ora qui, per la prima volta, a vedere il cinema chiamato a una collaborazione per definire lineamenti di metodologia che servano alla interpretazione di un complesso problema come l'urbanistica. E' un problema che coinvolge la vita quotidiana di tutti gli uomini, e non è lecito quindi sottrarsi a un discorso critico e a un approfondimento di prospettive. Si tratta di vedere se il cinema può aiutare o meno nell'affrontare i problemi culturali, di esistenza, della posizione dell'uomo nella crisi della città.
Il cinema offre strumenti di conoscenza? Fornisce chiavi di interpretazione? Quello che è certo, esso è la testimonianza più diretta e immediata di una crisi di valutazione e quindi di una crisi di sostanza degli oggetti osservati (non mancano anche film che rimandano alla fenomelologia, a Husserl).
Giulio Carlo Argana afferma che il cinema fa vivere l'esperienza della città più intensamente, di quanto non la si viva come "cittadini". E non l'esperienza di una città, ma della città in dipendenza del linguaggio filmico, cioè della struttura spazio-temporale. Andrei oltre: è vero, nel comune cinema poliziesco e comunque standard troviamo la città, ma la qualificazione della città, la sua caratterizzazione, il raggiungimento di una fisionomia precisa, si raggiunge proprio in particolari film che sono spesso più atisticamente impegnati: la città della Folla è New York; di Rocco, Milano; della Dolce vita, Roma. Le ipotesi di un avvenire - Mtropolis negli anni trenta; Alphaville negli anni sessanta - rientrano nel contrasto, al momento in cui i due film vengono realizzati, di "progetto e destino".
Il cinema sul piano del documento offre una quantità di "informazioni" (direi polivalenti e sintetiche, anche se comunque legate a un'idea, un'ideologia, una posizione: quella del regista, sempre "soggettiva" in una impossibile "apoliticità") che nessun altro mezzo di comunicazione consente: non la descrizione letteraria e della cronaca, non la pittura, e nemmeno la fotografia. Il cinema permette di osservare la città dal di dentro, la dimensione dell'uomo nella città, con occhio di spettatore e di utente. Tenta un recupero della metorpoli nel suo complesso e nelle sue componenti edilizie, utilizzandola appunto, vivendoci dentro, muovendocisi sulla linea di percorsi, di variazioni di prospettiva, di interpretazioni legate anche a situazioni psicologiche e sentimentali

(l'individuo schiacciato ne La folla di Vidor; l'Orson Welles di Citizen Kane).
L'edificio, la città, non più oggetti statici, immutabili, diventano matrici di una dialettica dei sentimenti attraverso cui l'uomo entra in contatto con le cose. Si suppone che esista una unità della concezione urbanistica che si realizza (o che non si realizza) che parte da una intenzione coordinante, base della scienza urbanistica. Il cinema, attraverso il montaggio, attraverso la sua possibilità di decomporre le immagini e di analizzarle, contrappone a questa unità presunta i salti di spazio oltre che di tempo, in un'analisi delle due città. La città partecipe, ideale, che non esiste più, e la città ostile in cui si verifica il sopravvento dell'alienazione (si veda il peso dell'ecologia in Antonioni).
Il cinema può aiutare ad una "lettura" della realtà urbanistica, magari determinando un atteggiamento critico nello spettatore-utente. Con la sua possibilità di guardare e rappresentare sotto varie angolazioni e dettagli, pars pro toto, in rapporti analitici e dissociativi, impliei nei vari tipi di montaggio, può risvegliare una coscienza critica nello spettatore quando non addirittura il formarsi di una coscienza.
Misurato sul metro degli altri media, per esempio della pagina stampata, il cinema - ribadisce McLuhan - ha il potere di immagazzinare e trasmettere una grande quantità di informazioni, presenta in un attimo un paesaggio alla cui descrizione sarebbero necessarie parecchie pagine di prosa; un attimo dopo ripete, e può continuare a ripetere, questa stessa informazione particolareggiata; lo scrittore invece ha modo di trasmettere al lettore una massa di particolari in un grande blocco o Gestalt.
Tuttavia le informazioni, se possono essere preziose, sono insufficienti per contribuire a un'approfondita conoscenza della realtà urbanistica, dell'ecologia, anche al di là della "manipolazione" in senso "reazionario" che le informazioni stesse possono contenere e spesso contengono. Molto più adeguato, ad una tale conoscenza, appare un cinema che metta in condizione di servirci di quanto vediamo sullo schermo, di quanto i film in genere fanno vedere. Non un cinema di puro "divertimento" ma capace, per dirla come Eisenstein, di fornire "cartucce", rendendo il pubblico partecipe, anche criticamente. "Intrattenimento non è in realtà un termine innocuo. Nasconde un processo assolutamente concreto e attivo".
Ricreazione nella distrazione sostiene, per il cinema, Walter

Benjamin. L'ideale sarebbe un cinema "epico" in senso brechtiano: esso infatti può tendere, contribuire se non alla ricomposizione dell'uomo e del suo ambiente, alla spiegazione del caos e delle crisi laceranti che coinvolgono l'umanità.
Nel film si debbono fondere in una vera unità tutti quegli elementi singoli dello spettacolo inseparabile un tempo agli albori della cultura e che per secoli il teatro si è variamente sforzato di fondere nuovamente, afferma Eisenstein. La vera unità, aggiungeva, è unità di massa e di individuo, in cui la massa è reale e non solo un gruppo di comparse in una "scena di folla", che si precipitano dietro le quinte e tornano in scena dalla parte opposta per dare un'impressione di "maggiore" quantità.
"Abbiamo qui l'unità di uomo e di spazio .... In un'unica azione cinematografica il film fonde la massa e l'individuo, la città e la campagna con un vertiginoso mutamento e passaggio; con una comprensiva visione di interi paesi o d'un unico paesaggio; con la sua capacità di seguire attentamente non soltanto le nubi che si addensano sulle colline, ma anche lo stillare di una lacrima sotto le ciglia".

Giudo Aristarco

1. Rudolf Arnheim, Film come arte, Milano, Il Saggiatore, 1960
2. Vsevolod Pudovkin, La settima arte, Roma, Editori Riuniti, 1961
3. Arnold Hauser, Storia sociale dell'arte, vol. IV. Arte moderna e contemporanea, Torino, Einaudi, 1965.
4. Marshall McLuhan, Gli srumenti del comunicatore, Milano, Il Saggiatore, 1967.
5. Sergej M. Eisenstejn, Forma e tecnica del film e lezioni di regia, Torino, Einaudi, 1964.